

ESTUDIO DE LA CAMISA *

Robert L. NICHOLAS

Los sesenta, más de dos décadas de "victoria". España ya no queda aislada, pero todavía no se ha integrado plenamente a la comunidad de naciones. La economía nacional crece..., para algunos. Para otros, la emigración al extranjero. Familias rotas pero ilusiones nacidas. Nuevas influencias extranjeras traídas por el gran aumento del turismo. Hay protestas obreras y estudiantiles. Es un tiempo contradictorio, un tiempo de seguridad y bienestar y, a la vez, de inseguridad y malestar.

La prensa de marzo de 1962, mes y año del estreno de *La camisa*, de Lauro Olmo, presenta el siguiente perfil mundial, nacional y madrileño: "Argelia negocia su libertad con Francia", "Aumentan los actos terroristas", "El Presidente Kennedy agradece al Generalísimo Franco la cooperación española prestada durante el vuelo espacial de Glenn", "La agricultura de la U.R.S.S. está muy lejos de alcanzar los objetivos señalados por Kruschef", "USA reanuda los experimentos nucleares en la atmósfera", "Cuba cae poco a poco bajo el dominio de acreditados comunistas", "Arabia Saudita pone en peligro la existencia de la liga árabe", "Inglaterra prepara la liquidación de su soberanía en la Federación de Rodesia", "'Record' de exportaciones españolas de frutos agrios en 1961-1962", "Satisfacción en Wall Street por el levantamiento de restricciones al capital extranjero en las bolsas españolas", "La transformación económica y social española de los últimos años ha duplicado la renta media del país", "Seiscientos mil españoles residen en Francia (otros 100.000 trabajan anualmente en labores agrícolas de temporada)", "Don Juan March se muere" y "Más de cien mil alumnos cursan en España las enseñanzas profesionales".

* Este artículo está incluido en Robert L. Nicholas, *El sainete serio*, Cuadernos de Teatro, Universidad de Murcia, nº14, Murcia, 1992, pp.49-75.

Los anuncios de aquella primavera revelan los siguientes precios: pisos en el Barrio de la Concepción a 37.000 ptas. de entrada más 29.000 ptas. aplazadas más 946 al mes durante diez años, un viaje de cinco días a Atenas para la boda del Príncipe Don Juan Carlos y Doña Sofía de Grecia (habitaciones reservadas en los mejores hoteles) a 21.555 ptas., frigoríficos Westinghouse, 7 modelos, de 11.950 a 18.950 ptas., una lavadora Edesa a 4.561 ptas., un original vestido de punto (en el Corte Inglés) a 975 ptas., vajillas decoradas, dibujo de flores, filo oro, o servicios (en Galerías Preciados) por 350 ptas., cocina de gas FAR desde 900 ptas., Radio portátil miniatura Okinawa por 2.725 ptas., un fin de semana (cena y habitación el sábado y desayuno y comida el domingo con baño, impuestos y servicio incluidos) ofrecido por el Gran Hotel Felipe II, de El Escorial, por 390 ptas., un ejemplar de *Un millón de muertos*, de José María Gironella, a 250 ptas. (287 a plazos), y 1 pta. para viajar en el metro.

En el teatro de aquellos años, Alfonso Paso domina la escena comercial, Alejandro Casona vuelve, Buero Vallejo se solidifica y Alfonso Sastre empieza a desaparecer. La cartelera madrileña del 8 de marzo de 1962, día del estreno de *La camisa*, enumera las siguientes obras:

Alcázar: *Colomba*

Beatriz: *Vamos a contar mentiras* (de Alfonso Paso)

Bellas Artes: *Divinas palabras* (de Valle-Inclán)

Calderón: *Andalucía en rock* (revista)

Comedia: *Rebelde* (de Alfonso Paso)

Cómico: *Ochenta primaveras* (de Leandro Navarro)

Club: *Los derechos de la mujer* (de Alfonso Paso)

Eslava: *Premio para un asesinato*

Español: *Becket o El honor de Dios* (de Jean Anouilh)

Fuencarral: *¡Se necesita un marido!* (de Paso, Giménez y Laurentis)

Goya: *El charlatán* (de Rodríguez Buded)

Infanta Isabel: *Cómo casarse en siete días* (de Alfonso Paso)

Lara: *El abogado del diablo* (de Morris West, versión de José María Pemán)

Latina: *Tres eran tres... ¡Los novios de Elena!* (revista)

Maravillas: *¿Por qué te casaste conmigo?* (de Alcira Olive)

María Guerrero: *La loca de Chailliot* (de Jean Giradoux)

Martín: *El conde de manzanares* (revista)

Recoletos: *La señora que no dijo sí* (de Alonso Millán)

Reina Victoria: *La idiota*

Torre de Madrid: *La historia de los tarantos* (de Alfredo Manas)

Zarzuela: *La del manojo de rosas*

Entre las veinte y una obras mencionadas hay una serie de revistas, tres o cuatro obras extranjeras y varias comedias escritas por nuevos dramaturgos españoles. Alfonso Paso se destaca entre éstos por tener cuatro obras en cartel a la vez. Hacia finales del

mes estrenó la quinta.

Tal fue el ambiente teatral y social cuando Dido, pequeño teatro estrenó *La camisa* en el Teatro Goya de Madrid, en función de cámara y ensayo. Sin embargo, la acogida del público resultó tan calurosa que en el verano de ese mismo año la obra pasó al campo comercial y fue presentada en el teatro Maravillas. Antes del estreno había ganado el Premio Valle-Inclán 1961 y, después, el Premio Larra 1962, el Nacional de Teatro 1962, y el Álvarez Quintero 1963. En seguida el eco del drama se esparció, en las palabras de Angel Berenguer, "convirtiéndose en una especie de clásico coetáneo".¹

Pero demos marcha atrás, para conocer mejor a este dramaturgo novel que irrumpió con tanto eco en el mundo teatral español. Lo que impresiona al que trata a Lauro Olmo, en momentos de juerga, o en entrevistas más formales, es el sentido vital que anima todo su ser. "Hombre de la calle", y "golfo de bien" es como se ha caracterizado a sí mismo, y su apariencia física apoya tal autodefinición. La nariz rota –a la que él mismo se refiere con gracia– y los hombros cuadrados le prestan el aire de un boxeador. Y el sempiterno jersey sostiene aquella visión callejera.

Su habla está salpicada de numerosas expresiones populares, algunas sacadas de la calle y otras inventadas por él. En las conversaciones sobre sus obras y su propia personalidad, se refiere con frecuencia a su instinto y a su intuición. Dice que "el poder intuitivo del teatro popular es muy grande y es un arma con que contar".² Insiste continuamente en la importancia de la tradición popular española. En cuanto a sus gustos literarios, Corneille y Racine le resultan pesados – quizás por las traducciones decimonónicas, confiesa él –mientras que le encanta Molière. Cree que la tragicomedia está más arraigada en España que la tragedia porque la principal sustancia española es la vida. El espectador español, según Olmo, "no es muy dado a lo intelectual en el teatro".

Pronto se siente amigo de Lauro. Es bondadoso –de esa especie de bondad tan común en un hombre físicamente grande –, abierto y muy cordial. Nació en Barco de Valdeorras (Orense) el 9 de noviembre de 1922. Su madre quedó sola pronto, y, como resultó muy difícil mantener a su numerosa familia, se trasladó a Madrid, teniendo Lauro casi ocho años. Siguiéron años duros. Su libro *Doce cuentos y uno más* cuenta algo de aquellos "años de golfillo madrileño" en el barrio bajo donde vivía. Fueron años sorprendentes,

¹ Angel Berenguer, "Introducción", Lauro Olmo: *La camisa, El cuarto poder* (Madrid: Cátedra, 1984), pág. 53.

² Entrevista con Lauro Olmo, 24 de noviembre de 1975. Esta y otras entrevistas de aquel noviembre son también la fuente de los demás comentarios atribuidos a Olmo, de no indicarse, otra.

según Olmo, "mezclados de alegrías y tristezas, pero durós, duros, duros..."³ Por fin, su madre se vio obligada a internarlo, con tres hermanos más, en un asilo. Lauro, y tantos otros niños madrileños, pasaron los años de la guerra civil en las guarderías infantiles de San Juan, de Alicante, donde estudió en el Instituto de dicha ciudad. Acabada la guerra, Olmo regresó a Madrid y se dedicó a diversos menesteres para subsistir: mecánico de bicicletas, vendedor callejero, taquígrafo, corrector de pruebas de imprenta, etc. Por esos años trabajaba con una mano y leía con la otra. Al cumplir el servicio militar se hizo socio del Ateneo de Madrid, su "universidad", como él lo llama. Ahí estudió intensa y autodidácticamente por varios años.

Empezó a escribir por el año 1949 y los primeros trabajos aparecieron entre 1950 y 1951. Su primera recopilación de poemas originales –*Del aire*– aparece en 1954, el mismo año en que contrae matrimonio con Pilar Enciso. Las otras obras publicadas anteriormente a *La camisa* son las siguientes: *Cuno* (1954), relato en prosa en el que cuenta la amistad que une a la vieja Anguilucha con el niño Cuno, *Doce cuentos y uno más* (1954), que recibió el Premio Leopoldo Alas en 1955, *La peseta del hermano mayor* (1958), otra colección de cuentos, y *Ayer, 27 de octubre* (1958), novela que fue finalista del Premio Nadal en 1957. Otras obras escritas, pero no publicadas, antes de *La camisa* son las siguientes piezas en un acto: *El milagro* (1953), *El perchero* (1953), *El león engañado* (1959), *El raterillo* (1960), *La maquinita que no quería pitar* (1960) y *Asamblea general* (1961). Las últimas cuatro, escritas en colaboración con su mujer, son para niños. Casi todas estas obras, de un modo u otro, dejan huella en *La camisa*: los tipos pobres de los barrios bajos, la simpatía por su mundo, el humor y la bondad humanos, y, en términos estéticos, un gran sentido de economía expresiva y poder de síntesis.

La carrera teatral de Lauro Olmo realmente comienza con el clamoroso éxito de *La camisa* en 1962 –escrita desde 1960 pero objeto de no pocas dificultades administrativas–, la que sigue siendo su logro más alto en el teatro. De hecho, este éxito había de ejercer, irónicamente, una influencia adversa sobre sus dramas posteriores. *La camisa* gustó tanto que en seguida los críticos empezaron a pensar en futuros dramas suyos. Por ejemplo, Torrente Ballester escribió en *Arriba*: "[Olmo es)... un autor dotado para la escena y nos autoriza a esperar de él obra continuada y ambiciosa..."⁴ Es como si *La camisa* estableciera, de golpe, una tradición personal para Olmo, un modelo contra el cual todo esfuerzo posterior suyo había de medirse. Tales expectativas tal vez fuesen naturales y lógicas, pero ya sabemos que perjudicaban, irremediablemente, sus otras obras dramáticas. La verdad es que ninguna ha igualado el éxito de la primera, ni *La*

³ Estas palabras se incluyeron en una carta del dramaturgo, publicada en William Giuliano, "Lauro Olmo and *La camisa*", *Revista de estudios hispánicos*, V (1971), pág. 46.

⁴ Gonzalo Torrente Ballester, citado en *Teatro español 1961-1962* (Madrid: Aguilar, 1963), pág. 247.

pechuga de la sardina (1963), ni *El cuerpo* (1966), ni *English spoken* (1968), ni *Cronicón del medioevo* (1973, revisada y aumentada en 1974 con el título definitivo de *Historia de un pechicidio o La venganza de D. Lauro*), ni *La condecoración* (1976), ni *Pablo Iglesias* (1984).

En años recientes Olmo se ha dedicado a organizar fiestas teatrales, a colaborar con su mujer en la producción de teatro infantil, a escribir guiones para la televisión, etc. Y seguramente se ha planteado numerosas veces una pregunta clave: ¿qué habría ocurrido si *La camisa* hubiese sido su segundo o tercer estreno? Entonces se le habría dado, quizás, la oportunidad de crecer y desarrollarse como dramaturgo. Pero, así no resultaron las cosas. *La camisa* fue su primer estreno y, en las palabras de Adolfo Prego, no se trataba de una comedia, "sino de un verdadero mundo suburbial, bullicioso y trágico, divertido y sobrecogedor".⁵ Tan sobrecogedor que ya se cuenta entre los mejores dramas del siglo.

Volvamos ahora a ese acontecimiento dramático, a ese barrio pobre donde Lola compra y arregla la pobre camisa blanca para que Juan pueda presentarse ante su patrón para implorar trabajo, preludio de la decisión de Lola de irse a Alemania a servir.

Personajes y ambiente

Al comenzar la acción, la abuela tiende ropa en el solar y comenta, en la primera frase del drama, que Juan no tiene camisa. En seguida, Agustínillo, su nieto, trata de sacarle unas "perritas" con que comprar petardos. Luego él y su amigo Nacho se las arreglan para levantar la falda de una señorita, por lo cual el señor Paco les ha prometido un duro. Después hay un breve choque entre ellos y éste, el cual subraya los motivos poco honrados del dueño del bar. Finalmente aparece Juan. Es taciturno, serio, duro, y, por un momento, llora. Al rato se presenta el Tío Maravillas, viejo vendedor de globos, personaje con algo de mágico o "poético", por sus referencias a los sueños y a la fantasía. En ésta su primera aparición compara sus globos con el satélite "Eco I" de la siguiente manera:

Que el día que llenen el firmamento de satélites y los pinten de colores me immortalizan. Algún nieto suyo leerá en los papeles: 'El Tío Maravillas, un español!, precursor de lo interplanetario'. ¡Eh! ¿Qué tal suena? (Brindando.)
Va por mi país: ¡El reino de la fantasía!⁶

⁵ Adolfo Prego, citado en *Teatro español 1961-1962* (Madrid: Aguilar, 1963), pág. 250.

⁶ Lauro Olmo, *La camisa* (Madrid: Escelicer, 2ª edición, 1970), págs. 19, 20. Las demás referencias al drama aparecen entre paréntesis y remiten a esta edición.

Cuando el primer acto termina, uno de sus globos se suelta y sube, para perderse en el espacio, evocando otra vez a esta figura cómica y patética que ha de ir y venir a lo largo del drama.

Así desfilan ante nuestros ojos, uno tras otro, los varios parientes, vecinos y amigos de Juan y Lola. Lolita, la hija, teme los avances del señor Paco, y por otra parte se siente enamorada del joven Nacho. María y Ricardo residen en uno de los pisos al fondo; sus peleas matrimoniales, ocasionadas en gran parte por el alcoholismo de él, llenan el aire a menudo con gritos y llantos. Balbina vive en el mismo edificio y ayuda a María cuando aborta; también apoya a Lola cuando decide irse a Alemania. Los amigos Sebas, Lolo y Luis se reúnen de cuando en cuando en el patio del bar para charlar, beber y pasar el rato. Así tratan de desahogarse un poco y hacen sus respectivos planes para escapar las horrendas condiciones económicas que les apresan a todos por igual.

El foco de atención en la escena, no obstante, es la familia de la chabola. Sus tres generaciones encarnan todas las esperanzas y desilusiones inherentes a su propia naturaleza y como resultado de su penosa situación económica. Vemos las primeras muestras de amor entre Lolita y Nacho así como la soledad de la abuela que recuerda con nostalgia la ropa del marido, difunto ya desde hace años. Lo que más impresiona, sin embargo, es el inevitable cansancio y desengaño del matrimonio de Juan y Lola. La aparición de Lola inmediatamente antes de terminar el primer acto es de especial patetismo. Trae consigo la camisa blanca sin cuello que encontró en el Rastro y, en seguida, da órdenes a todo el mundo, y particularmente a Juan, para probarle la camisa: "Siéntate... ¡Ponte tieso!" (pág. 39). Su dominio y fuerza contrastan desde el principio con el laconismo y la frustración de Juan.

Vemos, en resumen, a una serie de pobres que –casi sin esperanzas ya – siguen luchando todavía por comer..., y por mantener su dignidad.

Realismo y crítica social

La historia de Juan y Lola y sus compañeros de barrio conmovió a los espectadores con una intensidad que, en todos los años de posguerra, sólo tiene paralelo con la reacción provocada por las otras obras estudiadas en este librito. La crítica, como sabemos, le galardonó, en seguida, varios premios teatrales. La crítica posterior ha sido igualmente favorable, pues a lo largo de los años se viene alabando el mensaje social de *La camisa* y su método costumbrista-realista. Francisco García Pavón concluye su *Teatro social en España* con un capítulo sobre la obra. El realismo de esta, dice, es " ... casi de repeluzno", y para describirla emplea términos como "drama social", "proletario arrabalero" y "grito subversivo"⁷. En la edición de *La camisa, English Spoken y El*

⁷ Madrid: Taurus, 1962, págs. 181-185.

cuarto poder, publicada por Taurus en 1970, José Monleón hace hincapié en el aspecto sociopolítico de la obra más que lo hace aún García Pavón. Comenta la realidad socio-teatral, en términos generales primero, detallando después las restricciones y dificultades impuestas sobre el teatro en España por su carácter burgués. Expresa sus opiniones sobre el comercialismo del teatro, la presencia del "proletario" en oposición a ese mundo capitalista, para después hablar del "claro diseño político" de la obra de Olmo y la cuestión de si la camisa es o no es un símbolo burgués.⁸

Quizá más importante que los comentarios de Monleón en sí es la repercusión que éstos han tenido. A lo largo de los años su edición ha sido una fuente de información sobre Olmo para otros críticos. Por ejemplo, en 1971 en el número de *Etudes Ibériques* dedicado a Olmo, Francine Caron hace referencia al estudio de Monleón y habla de "la classe ouvrière", "l'inconscient collectif", "[le] monde marginal, celui du sous-prolétariat exploité", "[les] classes privilégiées", "l'exploitation des jeunes gens", "la conscience de classe", etc.⁹ También en 1971 William Giuliano declara: "*La camisa* es tan extraordinariamente realista que uno tiene que concluir que sólo alguien que realmente ha vivido en el ambiente podría haber sido capaz de reproducirlo"¹⁰. Y el mismo año Francisco Ruiz Ramón, en su *Historia del teatro español: siglo XX*, sintetiza la protesta social y el realismo de *La camisa* del siguiente modo:

...el [teatro de protesta y denuncia...] de Lauro Olmo es el de más absoluto e implacable realismo, un realismo que ni en el lenguaje ni en los caracteres de los personajes ni en las situaciones dramáticas ni en la configuración del ambiente se permite la mínima desviación ni la menor generalización ni la más pequeña atenuación, y que cumple plenamente la intención expresada por el autor en el "Prologo" a *La camisa*: 'un honrado intento más de poner en marcha un teatro escrito cara al pueblo'.¹¹

En años más recientes ha habido una serie de estudios sobre diversos aspectos del arte de *La camisa*, el más destacado siendo, tal vez, el que aparece en *Análisis de cinco comedias*, de Andrés Amorós, Marina Mayoral y Francisco Nieva¹². Y, finalmente,

⁸ "Lauro Olmo o la denuncia cordial", *Lauro Olmo* (Madrid: Taurus, 1970), págs. 1-41.

⁹ "Lauro Olmo: L'homme et l'oeuvre", *Etudes Ibériques*, VI (junio 1970), 5-37.

¹⁰ "Lauro Olmo and *La camisa*", *Revista de estudios hispánicos*, V (1971), 46 (la traducción es mía).

¹¹ *Historia del teatro español: Siglo XX*, II (Madrid: Alianza Editorial, 1971), 474.

¹² (Madrid: Editorial Castalia, 1977), págs. 138-176. Véanse también los siguientes estudios: Ricardo Doménech, "Cinco estrenos para la historia del Teatro español", *Primer Acto*, núms. 100-101 (1968), 28-32; Ricardo Doménech, "El teatro de Lauro Olmo", *Cuadernos*

Angel Berenguer, en su análisis de 1984, dedica numerosas páginas a los personajes, los temas y las técnicas de Olmo, para después trazar la historia socialista y comunista desde finales del siglo pasado hasta los años cincuenta.¹³

Es lógico que *La camisa* ocasione tanta crítica de orientación social, pues, como afirma Luciano García Lorenzo, Olmo ha pretendido hacer un teatro popular, "ha intentado llegar a todo tipo de público y con el auditorio que más a gusto se ha sentido ha sido con el más humilde, como humilde es el mundo conformado por sus personajes y populares son su lenguaje y los conflictos desarrollados..."¹⁴. Analizar el realismo y el enfoque social de la obra puede contribuir, naturalmente, a una comprensión de ella. Sin embargo, limitar nuestros comentarios a esos puntos es olvidar que *La camisa*, antes de ser "teatro social", es "teatro". Hay más: hacer hincapié en los aspectos realistas y sociales del drama, a costa de su arte, es traicionar la naturaleza del drama, e, irónicamente, es también traicionar su propia dimensión social.¹⁵

Ahora bien, destacar los elementos artísticos de *La camisa* no equivale a disminuir su "autenticidad", su calor humano, ni su empuje social. Todo lo contrario; es subrayar ese verismo en su contexto debido, verlo teatralmente, como lo vio (o lo vislumbró) el autor al crearlo.

hispanoamericanos, núm. 229 (1969), 161-172; Luciano García Lorenzo, "Prólogo", en *Lauro Olmo: La camisa, English spoken*, José García (Madrid: Espasa-Calpe, 1981), págs. 9-30; William Giuliano, "Lauro Olmo and *La camisa*", *Revista de estudios hispánicos* (University of Alabama), V (1971), 39-54; Martha T. Halsey, "The Political Sainetes of Lauro Olmo", *Hispanófila*, núm. 66 (1979), 67-86; Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, 2ª ed. (Madrid: Cátedra, 1975), págs. 494-500.

¹³ Angel Berenguer, "Introducción", en Lauro Olmo: *La camisa, El cuarto poder* (Madrid: Cátedra, 1984). Véanse, especialmente, las páginas 32, 35, 36, 47, 50-51, 89. Berenguer se refiere al V Congreso del PCE y a la Autobiografía de Federico Sánchez, ex-dirigente del PCE, y repetidas veces relaciona el proceder de Olmo con el del PCE –todo esto a pesar de que el mismo Berenguer reconoce que el medio intelectual en que se formó Olmo no era muy coherente y que él, en realidad, siguió su intuición.

¹⁴ Luciano García Lorenzo, "Prologo", en *Lauro Olmo: La camisa, English spoken*, José García (Madrid: Espasa-Calpe, 1981), pág. 23.

¹⁵ En 1984 Angel Berenguer destacó la interpretación general excesivamente simplificadora de *La camisa*. Dice: " ... se pretende confinar esta obra de Lauro Olmo en el cercado del teatro social, y caracterizarla como el drama –por antonomasia– que analiza la emigración masiva de trabajadores españoles a la Europa, económicamente eufórica, de los años 60". Véase su "Introducción", *op. cit.*, pág. 54.

Raíces populares

El siguiente pasaje, aunque largo, es importante porque el autor habla allí de su propio proceso artístico y creador. Ya que más tarde nos referiremos varias veces a estas declaraciones, conviene darlas en su totalidad ahora. De momento hemos de decir que muestran lo íntimamente ligados que están el impulso estético y el impulso vital tanto en la herencia cultural popular reclamada por Olmo como en su propio concepto de la creación.

Una vez leí una frase que me impresionó. Es de Dostoievsky y dice así: 'La preocupación estética es la primera señal de impotencia.' Y, claro, yo que nunca he descuidado la estética, me puse a meditar esa frase incisiva. Para aclararme un poco, contrapuse a la figura del ruso la de Shakespeare. En una palabra: dos geniales profundizaciones en lo humano, una por la vía sentimental y otra por la vía poético-dramática. Sin prescindir de la otra, me sentí atraído por esta segunda, para la cual, dentro de mi pequeño huerto, ya había terreno abonado...

Tú hablas de Arniches como de mi maestro —¡buen maestro!, ya sabes mi admiración por él —, pero yo no lo veo ni lo siento así. Quizá la diferencia entre don Carlos y yo es que él ha sido un observador de lo que yo he vivido. El iba a la calle. Yo estaba en la calle. Algo le debo, claro: pero es algo que también viene de los pasos y de los entremeses y, sobre todo, de la línea soterrada que hace saltar sus liebres expresivas por plazas y calles...

Te voy a citar una serie de encuentros clave para mí: El Romancero, los primitivos, *La Celestina*, los ya citados pasos y entremeses y, ¡cómo no!, la picaresca. Mezcla todo esto con mis vivencias y agítalo pensando que lo vivido tiene más fuerza, no ya por los hechos biográficos en sí, sino por la capacidad de ahondar, quiera uno o no, en esos hechos. De aquí a la recreación no hay más que un paso: un paso estético que brota de dentro afuera.¹⁶

En el prólogo al texto de *La camisa*, Olmo atribuye el éxito del drama precisamente a que se inspiró en la vida real. Describe brevemente cómo un matrimonio obrero se presentó en su casa un día del mes de agosto de 1960. Ella era la modelo para Lola. Venía a despedirse porque se iba a Alemania, a servir. A Juan creyó encontrarlo en dos ocasiones. "El primer encuentro se redujo a una brillante seudoverborrea patrioter que no se sostuvo en pie. El segundo encuentro fue de carne y hueso. Allí estaba Juan: tenso, ensimismado, con un decidido afán en la mirada". La camisa, "muchas veces lavada y experta en antasalas", añade Olmo, "pertenecía al exiguo ropero del autor"¹⁷. Nos

¹⁶ Monleón, *op. cit.*, pág. 24.

¹⁷ Lauro Olmo, "Prólogo", *La camisa*, 2ª edición (Madrid: Escelicer, 1970), pág. 8.

referimos a estos detalles para que quede bien claro que el impulso creador que dio origen a *La camisa* tiene su base en la experiencia del autor o en la de sus amigos. De estos detalles mínimos surgieron los elementos dramáticos que habían de producir la obra. Dice Olmo: "... dramáticamente vivo, un gran tema se hallaba a la espera. Un tema que nos salía al encuentro en cada esquina. Un tema nacional: un tema popular". Sólo faltaba encontrar una forma expresiva que no traicionara su dolor y su "angustiosa llamada a la solidaridad". Olmo la encontró en el sainete, género teatral que, en los mejores casos por lo menos, no traiciona su base "callejera". Explica el autor en el mismo prólogo: "... ¿qué otro modo para expresar todo eso podía aventajar al que viene del paso, del entremés, del sainete? Un problema del pueblo había que darlo de forma popular, sin concesiones".¹⁸

Se han señalado con frecuencia en *La camisa* los tipos populares, su diálogo coloquial, el bullicioso movimiento escénico que tiene como fondo un barrio bajo de Madrid. Pero, cabría destacar de igual manera un motivo más fundamental de esta obra, el intento de revivificar la tradición del sainete, es decir, de reafirmar el sentido vital de su génesis.

Generalmente al público del sainete se le ha considerado como uno de gustos "fáciles", que va al teatro sólo para divertirse. En este sentido recordemos las palabras de Carlos Muñiz que citamos en la introducción: "... existe una exigencia de este teatro, quizá porque es cómodo de sentir y no demasiado complicado de entender".¹⁹ Sin embargo, se pueden interpretar sus palabras en otra forma: como la *necesidad* radicalmente española de expresarse (o hacer expresarse) en una forma que realce el vigor de la vida en toda su fuerza emotiva. Cuando Olmo dice "...pero es algo que viene..., sobre todo, de la línea popular soterrada que hace saltar sus liebres expresivas por plazas y calles"²⁰ está pensando, creemos, en tal rasgo de la personalidad española. Y quién mejor que Olmo – un hombre "de la calle" – para sentir de tal manera. El, como español y como dramaturgo, siente, tal vez sin darse cuenta del todo, una estrecha familiaridad con esa corriente popular, que si bien tiene mucho de teatral, también surge de la vida misma. Su familiaridad con esta tradición, sin duda, le hizo escoger el sainete como el vehículo más apropiado para el tema de su drama.

En vista de tal familiaridad por parte del autor, es lógico suponer que el espectador

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ "Coloquio sobre el naturalismo, el costumbrismo, el sainete y el futuro de nuestro teatro", *Primer Acto*, núm. 102 (1968), 23.

²⁰ "Carta a Pepe Monleón", *Lauro Olmo* (Madrid: Taurus, 1970), págs. 43-44. Podríamos citar otros comentarios del autor que también muestran la síntesis de lo vital y lo estético en él. Por ejemplo: "Ojo: lo estético, a secas nos descarna; lo sentimental, a secas, nos pudre; pero estas dos dimensiones animadas por la poética –dimensión totalizadora– se hacen portadoras del espíritu vivo: del sentido humano pleno". "Breviario estético", *Lauro Olmo*, pág. 70.

español también ha de identificarse con algunos de los Pepes, Pacos, Lolos, y las Pepas, Pacas y Lolas del género, con su lenguaje, con las escenas que tienen lugar en las plazuelas, patios, balcones y bares, con el ritmo de la acción.

Numerosos testimonios revelan que los públicos de otros tiempos han identificado la vida y el lenguaje vivaz y chulesco del sainete con su propia habla. Según Cejador, "... las gentes, viéndose en [el sainete moderno] tan al vivo retratadas, llegaron a tomar no poco de su propio retrato y ha influido no menos el teatro en las costumbres que las costumbres en el teatro..."²¹. Zurita, hablando del estreno de *Cuadros al fresco*, de Tomás Luceño, en 1870, afirma:

Allí lo trascendental era que el sainete español había resucitado y con él una forma sencilla y clásica de nuestra ética popular, un aspecto, quizá el más justo y desde luego el más pintoresco, de nuestras costumbres, de nuestra manera de ser, de nuestra innata y consubstancial pinturería, de nuestra gracia natural, de nuestro dicharachero optimismo galanteador y donjuanesco, un poco pendenciero y un mucho romántico.²²

Federico Sainz de Robles, celebrando la compenetración de público y saineteros, alaba sus "...trozos imponderables de vida inmarcesible".²³ Y Antonio Valencia subraya la "visión sainetesca del pueblo madrileño, en que no se sabe si la naturaleza imitaba al arte y la realidad a lo teatral".²⁴ Dentro de tal contexto cabe preguntarse: ¿Es éste un caso de "vivificación" del teatro, o es el sainete una "teatralización" de la vida? Quizá, como sugiere Olmo, la división no sea absoluta, particularmente cuando se trata de un sainete serio cuyo tema es tan actual y tan urgente como el de *La camisa*, y, de una manera aún más singular, cuando su público está formado por obreros españoles en el extranjero. Cuando *La camisa* fue representada en varios países de Europa, esta identificación entre público y obra fue patente. En Holanda se dio un incidente especialmente conmovedor. Al final del estreno un viejo emigrado se puso de pie gritando a la protagonista: "Lola, no te vayas".²⁵

Según destaca Valencia, de la mezcla de realidad y teatralidad en el género chico "venía a superponerse un halo de patriotismo satisfecho". Esto señala una diferencia

²¹ Julio Cejador y Frauca, *Historia de la lengua y literatura castellana*, IX (Madrid, 1918), 16

²² Marciano Zurita, *Historia del género chico* (Madrid: Prensa popular, 1920), pág. 20.

²³ Federico Sainz de Robles, *El teatro español, historia y antología*, VII (Madrid: Aguilar, 1943), 72 y 73.

²⁴ *El género chico* (Madrid: Taurus, 1962), págs. 15, 16.

²⁵ Lauro Olmo, "Algunas puntualizaciones sobre *La camisa*", *Lauro Olmo*, pág. 78.

fundamental entre el sainete tradicional y las obras que aquí estudiamos: el sainete serio se convierte en acerba crítica social. No sólo rechaza Olmo la deformación que se había hecho del proletariado (el "paleta" rural, o el "chulo" madrileño), sino que ahora ahonda en su humanidad, prestándole verdadera dignidad.

Realidad y teatralidad

El modo de vivir español tradicionalmente se compone de elementos que podrían designarse como teatrales. La vida callejera, o sea, la convivencia en calles, bares y plazuelas es parte de su esencia. El español, según Fernando Chueca Goitia, siempre se ha echado a la calle. "El hombre", dice, "se iba a la calle, a la plaza, al café, que es como prolongación de ambas, a participar en la vida pública".²⁶ Y Ortega afirma que la urbe es, ante todo, "... plazuela, agro, ágora, lugar para conversación, la disputa, la elocuencia, la política. En rigor, la urbe clásica no debía tener casas, sino sólo fachadas que son necesarias para cerrar una plaza, escena artificial que el animal político acota sobre el espacio agrícola".²⁷ Federico Sainz de Robles también destaca el carácter teatral de la ciudad, llamando uno de los capítulos de su libro sobre la capital "Madrid: ciudad-teatro". Ahí el escritor resalta la falta de nobles y firmes edificios en Madrid y, en su lugar, la abundancia de "fachadas falsas para ser superpuestas a las permanentes, portadas, decoraciones, murales, arcos de triunfo, cenotafios, monumentos de Jueves Santo, galerías..." Explica que los arquitectos (Churriguera, Ribera, Gómez de Mora, Ardemans, etc.) "tuvieron que convertirse en auténticos escenógrafos, demostrando su talento en obras de pon y quita..."²⁸

Hermana de la convivencia callejera es la inmediatez de la vida española, o sea, su espontaneidad y sabor de improvisación. Los encuentros entre personas –adornados a menudo con dichos y gestos de "fórmula teatral" – resultan ser claves en la formación

²⁶ *Madrid, ciudad con vocación de capital* (Santiago de Compostela: Editorial Pico Sacro, 1974), pág. 94. Nos hemos servido de las amables conversaciones con este autor para hallar las citas de Ortega y Gasset y para aclarar la esencia de la "preteatralidad" que, según él, parece influir en la formación de la personalidad española.

²⁷ Citado por Chueca, *Ibid.*, pág. 91. Véase José Ortega y Gasset, *Obras completas*, II (Madrid: Revista de Occidente, 1950), 543.

²⁸ *Madrid, crónica y guía de una ciudad sin par* (Madrid: Espasa-Calpe, 1962), pág. 267. Para apreciar otros aspectos de la teatralidad de Madrid y sus calles, véanse Sainz de Robles, págs. 260-301, Chueca Goitia, págs. 19 y 99 y ss., y deliciosos pasajes de Azorín (Madrid, O.C., VI, Madrid: Aguilar, 1948, 188) y de Unamuno *Niebla*, O.C. II, Madrid: Aguado, 1951, 702). Naturalmente hay otras fuentes, entre las citadas, a que uno podría referirse en tal contexto (Gómez de la Serna, López Silva, etc.).

de su personalidad individual y colectiva. Escribe Sainz de Robles:

El teatro –mejor aún: lo teatral– derramó por Madrid altisonancia, énfasis y prosopopeya. El teatro enseñó a los madrileños la carcajada sardónica, la interjección lo suficientemente rotunda para espantarse las moscas en los por si acaso, la calobiótica – ciencia de vivir bien en apariencia – y el latiguillo oratorio que precede a los mutis con el que se espera arrancar las ovaciones.²⁹

Tal comentario puede ser una exageración – a razón de su obvio interés en el tema –, pero Olmo mismo parece aludir a la sustancia "teatral" de las calles españolas cuando, hablando de los temas que le preocupan, dice: "Los que pudiéramos llamar temas de convivencia... Estos temas, en sociedades como la nuestra, acosan al escritor en cualquier esquina y llevan en sí toda la complejidad de ir viviendo".³⁰

No queremos insistir demasiado en el tema, pero si creemos que Fernando Chueca tiene razón cuando dice que parece existir cierta "pre-teatralidad" en la personalidad española. Esto ha de influir inevitablemente en la apreciación del espectador español ante una obra como *La camisa*. Conviene recordar aquí las siguientes palabras, escritas poco después del estreno de *La camisa*: "Extraordinariamente teatral, vivo y realista como pocos o como ninguno suena en el teatro de hoy. Y esto, tipos y lenguaje, apoyados en el movimiento escénico, nos parece la fuerza más importante que contiene teatralmente *La camisa*".³¹

Sabemos que el proceso artístico –la selección y organización hechas por el dramaturgo– es de primordial importancia en el desarrollo de todo drama. Pero, ¿siente el espectador común y corriente alguna confusión en cuanto a la naturaleza del lenguaje y del espectáculo sainetescos? Diríamos que no, sino todo lo contrario; se siente muy seguro porque ya conoce, o cree conocer, mucho de lo que ve y oye.³² Estamos seguros de que tal espectador no sabría contestar si le preguntáramos sobre las fuentes literarias

²⁹ *Ibid.*, pág. 258. Victoria Urbano también comenta el temperamento teatral de los españoles, destacando sus contrastes temperamentales, su facilidad de palabra (que los hace geniales improvisadores) y explicando que la vida se les torna un espectáculo actuado por los demás. Pero, naturalmente, los espectadores-mirones son, a su vez, actores también. *El teatro español y sus directrices contemporáneas* (Madrid: Editora Nacional, 1972), págs. 57-59.

³⁰ Antonio Núñez, "La personalidad humana y creadora de Lauro Olmo", *Insula*, núm. 197, pág. 5.

³¹ Francisco Alvaro, *El espectador y la Crítica* (Valladolid, 1963), pág. 40.

³² Angel Fernández Santos ha dicho que "*La camisa* es una obra que no tiene innovaciones formales: tampoco descubre secretos de la vida actual, sino que más bien relata, con recursos bastante clásicos, cosas que todos conocemos de algún modo". "*La camisa* de Lauro Olmo", *Índice*, XVI, núm. 159, 17.

o teatrales de un sainete serio. Y esto, tanto más cuanto menos sofisticado sea ese espectador. Lo que él cree ver, en fin, es su propia realidad.

Ya explicamos cómo *La camisa* fue producto de la propia experiencia del autor, su familiaridad con el ambiente popular —la calle, los problemas de los obreros, etc. De la misma manera el espectador, al ver la obra representada, se identifica con ella precisamente a causa de la familiaridad que siente por la vida retratada en él. Naturalmente esta reacción existe con cualquier obra que presenta una ilusión realista; pero, la tradición popular española produce una ilusión aún más íntima y completa.

Este espejismo de arte y vida constituye una importante base estética de *La camisa*. El espectador español se entrega a la realidad de la obra tras las primeras escenas; no tiene que seguir una trama complicada, pues la anécdota es muy sencilla y casi puede anticipar la conclusión desde el comienzo. Es decir, todo es explícito. Tal no es el caso de los dramas realistas en general. En un drama de Ibsen, por ejemplo, el espectador debe seguir atentamente las alusiones más insignificantes. En cambio, en *La camisa*, lo que dicen los personajes no importa tanto como la manera en que lo dicen, o sea, el diálogo es más importante por la emoción que produce cada escena que por el desarrollo propio de la trama. En este sentido, el diálogo tiene un papel decisivo. Parece surgir de la improvisación como si tal o cual expresión se le ocurriese al personaje en forma espontánea más que como parte de un plan para avanzar el argumento. Por consiguiente, el espectador goza de la acción dramática como presente "espontáneo"; vive y disfruta cada escena por lo que tiene de inmediatez.

Olmo se considera a sí mismo como un "mirón" de la realidad que le rodea, y convierte a sus espectadores en mirones también. Dice:

Como escritor, le debo mucho a la calle, a la vida manifestándose espontáneamente. Esta influencia en mí es más decisiva que la del libro. Un día me preguntaron qué era yo, y respondí que un "golfo de bien", un ser en perpetua aventura callejera, unas veces participando y otras observando; pero no como "espectador", sino como "mirón", que es una forma de estar en el juego, o en el ruedo: "ruedo ibérico" en mi caso.³³

Un mirón suele estar más comprometido psicológicamente que un espectador cualquiera. Es decir, está más pendiente de la acción, más apto a reaccionar frente al espectáculo que presencia. Y esta participación psíquica no surge tanto del argumento como de la vida presentada en cada escena. De ahí la importancia y eficacia del ambiente popular.

Por consiguiente, la catarsis producida por la obra no se debe a una manipulación de trama, de actos y convenciones teatrales, sino que es algo implícito en los tipos, en la acción y en el lenguaje mismo. La sustancia de estos es su emoción como personajes, y en cuanto ésta se parece a la emoción del público, podemos decir que pre-existe, es

³³ Lauro Olmo, "Opiniones al vuelo", *Lauro Olmo* (Madrid: Taurus, 1970), págs. 67-68.

anterior a la representación. Así crea Olmo entre público y tipos una sensación de convivir, la misma que existe entre los personajes propios del drama.

Tragedia colectiva

Es precisamente por este sentimiento de comunidad que la tragedia individual tiende a desvanecerse. La familiaridad que comparten los personajes –su como vivir en público– impide que se revele la persona en forma profunda. Siendo espectadores los unos de los otros, cada personaje lucha por proteger su intimidad. Y, no queriendo ser un espectáculo público –esa preocupación tan española–, no gritan, no se enfrentan con su trágica verdad, ya que las circunstancias no se lo permiten.

Entre las tragedias individuales que nunca logramos descifrar, la de Juan es el mejor ejemplo de esa superficialidad encubridora. ¿Qué sabemos de él? Sólo que calla más de la cuenta. Su laconismo, a la vez que esconde, sugiere su amargura y tristeza. Lloro, se enfada y maldice fácilmente. Su mujer lo considera estúpido por no decidirse; le ordena, le grita, se burla de sus frases hechas, de su tendencia a filosofar; y su propio hijo lo juzga "ido" (pág. 71). Al comenzar el tercer acto, cuando está un poco bebido, claro preludio de un destino como el del alcohólico Ricardo, desgarró su camisa en dos mitades. Y al final del acto, evita enfrentarse con Lola hasta casi el momento mismo de marcharse ella. ¿Cuál es, entonces, su tragedia? ¿Su falta de empleo? ¿Su odio por el orden económico que lo oprime? ¿Su no querer enfrentarse con la inevitable huida a Alemania? ¿Su pasividad? ¿El estado de su matrimonio?... Todo eso, y más. Pero nada sabemos de seguro. Sólo podemos vislumbrar a medias. Y si examináramos el dilema trágico de los demás, nos encontraríamos con el mismo enigma: sospechas, adivinanzas, generalizaciones.

Escénicamente, se hace más caso a la tragedia de la camisa que a la de Juan. En el primer acto su mujer compra la camisa y en el segundo la lava y la repara, de modo que sea presentable – para que tenga otra oportunidad. Pero en el tercer acto la vemos rota y gastada, y, al fin, queda como ahorcada, "muerta" ya.

El título mismo parece sugerir que lo central del drama es la camisa, emblema de las apariencias tan importantes para el mundo burgués, y aun para estos pobres, sujetados, como están, al yugo burgués. Es como si no viéramos a Juan más allá de lo que representa su camisa. Y, así, quedamos en lo más superficial de la persona, hasta el punto de pensar, por consiguiente, que no existe tal tragedia individual.

Dado que todos los personajes sufren el mismo destino, quizá cabe hablar de una tragedia colectiva. Pero, tan importante como la opresión impuesta sobre ellos desde fuera es la otra, la opresión que surge entre ellos mismos, desde dentro del ser colectivo. O sea que no les afecta tanto "el qué dirán", base dramática de tantas comedias

españolas, como el silencio que los separa.³⁴ A pesar de compartir la vida, estos personajes no se conocen realmente. No obstante la ayuda que Balbina y la abuela le dan a Lola cuando ella se prepara para marcharse, generalmente cada uno tiene que encararse con su incapacidad e insuficiencia personales. No se comunican, aun dentro de la misma familia. Viven aislados dentro de la colectividad cuando precisamente deberían unirse. Y no sólo para constituir una fuerza social, sino para comprenderse y compadecerse. La verdadera tragedia del drama puede ser esta falta general de comunicación. En este sentido, *La camisa* presenta la tragedia del individuo a través de la colectividad.

Sólo Juan intuye que la fuga a Alemania no es la verdadera solución del dilema. Veamos parte de una escena, hacia el final del primer acto, cuando éste intenta comunicarse con los otros. Lolo, creyendo explicar el silencio de Juan, dice que "Le ha dao por lo triste" (pág.29). Y desvía la conversación hacia temas frívolos:

Lolo.- (*Picaro.*) Además, las alemanitas. (*A Sebas, dándole con el codo.*)

¿Eh, chato?

Sebas.- ¡Ya salió el Lolo! No piensas más que en eso... (*Le da a su vez con el codo.*)

Lolo.- (*Cortando.*) Que en comer, Sebas. ¡Que en comer! Y si luego...

Sebas.- (*Con intención.*) ¿Y si luego?

Lolo.- (*Muy picaro.*) ¡Luego, luego! (*Risas. Lolo exclama, levantándose.*) ¡Togüego! ¡Soy togüego! (*Risas. Tararea unos compases del pasodoble "El Gato Montes" y los baila, moviéndose mucho. A esta escena se le dará mucho aire, mucha viveza desgarrada entre risas. La señora Balbina, asomándose y exclamando.*)

Balbina.- ¡No escandalicéis, leñe!

Lolo.- ¿Está Usté mala?

Balbina.- Yo no. ¡La vida!

Sebas.- ¡Bien tirao, señora Balbina! ¡Bien tirao! (*Risas.*)

Luis.- Vaya un golpe.

Lolo.- ¿Un golpe? (*Yendo hacia Luis y dándole un puñetazo en el estómago.*); ¡Un directo al hígado, macho!

Juan.- (*Violento.*) ¿Queréis callaros? (Págs. 30, 31)

Cada vez más deprimido y frustrado por esa frivolidad, Juan estalla violentamente por fin. Pero al comenzar a explicarse de nuevo, el alboroto entre María y Ricardo no se lo permite. Sebas, viendo que nadie escucha a su amigo, le dice: "Te vas a dar el garbeo en balde" (pág.32). Y Juan vuelve a callarse.

Juan siente la necesidad de enfrentarse con su realidad, pero nunca logra comunicar esta necesidad a los demás. He aquí el verdadero sentido de su no querer abandonar España. Visto así el problema, los demás personajes –y no Juan– son los que no pueden

³⁴ En este contexto el silencio es el símbolo o la representación de su tragedia.

comprender su situación. Si todos juntos pudieran lograr esto, si tuvieran una verdadera comunicación entre sí, les sería posible actuar en forma positiva. Aclarar y consolidar las relaciones humanas primero, y luego, a base de ese fundamento, planear un programa de acción social. Para lograr esto, tendrían que aprender a convivir humanamente, algo que no ocurre dentro del drama, algo que sólo el público llega a comprender.

Si la personalidad de estos personajes nace de su convivencia —causa principal de que sean "espectadores" y "espectáculos" al mismo tiempo—, ¿cabe decir lo mismo con respecto al público que presencia la obra? En la compleja imagen teatral que es *La camisa* — un espejo con dos caras — el público, identificándose con el mundo que contempla, llega a considerarse a sí mismo como un espectáculo, como entidad nacional individualizada o, a la inversa, como un individuo "nacionalizado".

El caso del viejo que le habló a Lola durante la presentación en Holanda, destruyendo su anonimidad real, y, así, convirtiéndose en "espectáculo", es particularmente revelador. La estética aristotélica en que está basada la obra se cumple en tal momento porque dentro de este espectador se han sintetizado completamente el impulso teatral y el impulso vital. Este "espectáculo" es la evidencia decisiva de que el impacto del drama ha sido comunicado a su público. Aunque los demás espectadores no responden a la obra tan dramáticamente — y aunque no viven en chabolas —, podemos suponer que, en un grado u otro, también es cumpliéndose en ellos la emoción artísticamente forjada por el drama.³⁵

Se ha aludido con frecuencia a la gran fuerza emotiva de *La camisa*. José Monleón afirmó que este drama "estalló con una terrible fuerza dentro de la vida teatral española de los primeros sesenta".³⁶ Y el dramaturgo mismo ha dicho lo siguiente:

En *La camisa*... hay... una decidida y emocionada profundización en el dolor humano, en el corazón humano, y como éste no suele ser monocorde, se recurre para tal profundización a todos los resortes de la emotividad: tristeza, alegría, ternura, poesía, soledades, explosiones del temperamento humano, etc.³⁷

³⁵ En cierto sentido podríamos decir que el espectador se siente cohibido en el teatro por convivir con el público (con otros individuos); es decir, su "convivencia teatral" le cohibe. El, dentro de su "mundo", tampoco quisiera ser "espectáculo". Si el personaje no grita su tragedia, esa "oscura raíz del grito" en términos lorquianos, tampoco la gritará el espectador. Así es que cuando el viejo, desde su butaca, le habla a Lola, él se hace objeto y sujeto del fenómeno teatral. Y la fuerza moral del drama, a base de la carga emotiva de la pieza, se traduce en términos estéticos.

³⁶ "Lauro Olmo o la denuncia cordial", pág. 10.

³⁷ "Algunas puntualizaciones...", pág. 80.

Tal impacto emocional, bastante mayor que el del drama realista común, se debe en parte, como hemos intentado mostrar, a las especiales condiciones creadas por el carácter sainetesco de la pieza – por la íntima relación espectador-personaje que esto implica. Pero, este impacto, mayor incluso que el de otros sainetes serios, se debe principalmente al arte de *La camisa*.

Emoción y melodrama

Lo antedicho constituye una necesaria preparación para apreciar el arte con que el autor desarrolla su tema y sus personajes. Ahora hemos de indagar en la selección y organización de la "materia sainetesca" de *La camisa*. A estas alturas no bastan las generalizaciones que hablan de un "realismo desgarrador", o del urgente tema social del drama. Hay otras obras de un realismo fuerte que, sin embargo, nunca alcanzan el nivel expresivo de esta obra. Ahora hace falta ver los procesos artísticos que la mueven y que la hacen tan emocionalmente accesible al espectador español.

Ese mismo espectador pensará las más veces, como hemos sugerido, que la obra es una representación cabal de la vida misma. Pero el hecho es que hay mucho artificio en *La camisa*. Su arte es sutil pero es un arte omnipresente que le lleva al espectador a una verdadera catarsis.

Una vez elegidos tema, personajes, y forma, la obra misma va creándose sus propias exigencias, procedimiento este de todo buen drama, pero especialmente propio de *La camisa*. Según Olmo, su drama nació de una gran ingenuidad dramática. El dramaturgo se dejó conducir por su intuición teatral; permitió a la obra seguir el cauce dramático que el ambiente sainetesco creado al principio le dictaba.

Las escenas que siguen son momentos de vida, momentos de diversión u holganza para Juan, su familia y sus amigos. Los vemos en la calle, en el patio del bar, bebiendo, discutiendo y pasando el rato, o en casa, comiendo, luchando, limpiando, etc. Estos momentos van creándose con rápidos cambios de enfoque, ya de un personaje a otro, ya de un lugar escénico a otro. Comienzan casi siempre de un modo trivial, pero, poco a poco, van adquiriendo intensidad dramática; sin embargo, se desarrollan sólo hasta cierto punto y de ahí no pasan. Es decir, la emoción no se desborda, no se convierte en algo sensiblero o llorón. El autor los corta al momento oportuno, introduciendo otra escena trivial, una que no sólo nos distrae de la primera emoción, sino que inicia, a su vez, otra. Así desfilan lo que podrían llamarse etapas o ciclos de emoción que surgen de los pequeños trámites cotidianos: conseguir dinero a la abuela, levantar la falda a una señorita, obtener el duro prometido por Paco, curar a Ricardo (o a María), evitar que Lolita caiga en manos de Paco, hallar el dinero suficiente para el pasaje de Lola,

preocuparse por si Juan se despedirá de Lola, etc.³⁸

Tal sistema también caracteriza el ritmo general de los tres actos. En el primero la familia sufre grandes apuros económicos, pero después de obtener la camisa, vuelve a tener cierta esperanza. Hay como una tensión ascendente en el segundo acto cuando Juan, ahora vestido de su camisa blanca, irá a pedir dinero al patrón. Sin embargo, en el tercero el público se da cuenta de que han pasado veinte y dos días, y que Juan ni siquiera ha podido ver al patrón. Se encuentra deshecho y a punto de ahogarse en la bebida. Pero, de esta derrota nace otra esperanza, la salida de Lola para el extranjero. Y entonces, la tensión comienza a aumentar otra vez. Del mismo modo que una escena interrumpe la creciente emoción de la anterior, cada acto constituye una especie de ruptura con el desarrollo emotivo del anterior.

Este ritmo cíclico existe, además, como fenómeno nacional y generacional. Base de todo esto es el problema económico que abruma a las varias familias del barrio, y a los hijos que están para repetir los errores de sus padres. Así, se sugiere implícitamente en *La camisa* la necesidad de tener un futuro posible, pero estos personajes encarnan, ante todo, el presente, y, aunque esperan algo mejor, irremediamente llevan en sí también su propio futuro triste.³⁹ El imposibilismo económico penetra estas vidas hasta tal punto que lo que comienza como problema económico no termina ahí, sino que afecta el sentido de vida de cada individuo y de cada generación. Pero todo esto cobra sentido e importancia sólo en la interpretación que le han de dar los espectadores del drama. Según el autor, las representaciones que solían presenciar los obreros, y, en especial, los obreros españoles emigrados, siempre estaban más cargadas de emoción. Para ellos sí cabe decir que la trama era "grande" y su mensaje "trascendental". No obstante, el público teatral de costumbre —el público burgués de Madrid y Barcelona— también fue sacudido por la tremenda emoción del drama.

Creemos que el gran acierto artístico de Olmo es, precisamente, el manejo de la emoción, ya que las actividades cotidianas que presenta nos sorprenden, nos enfadan, o nos conmueven. Intensifican nuestra expectación: ¿qué le pasa a Juan?, ¿dónde está

³⁸ El estudio de Amorós, Mayoral y Nieva (*Análisis de cinco comedias...*) contiene valiosos comentarios sobre múltiples aspectos del arte de *La camisa*: los varios planos del escenario, los medios usados para "cargar de emoción la escena", los personajes y los métodos de caracterización, el lenguaje, etc. Estos críticos también señalan el "efectismo" del drama, o sea, su emoción melodramática, y explican cómo el autor la corta, interrumpiendo frases, escenas, etc. (véanse las páginas 148-152). Pero hablan del "peligro" del melodrama en Olmo sin mostrar cómo lo roza constante pero sabiamente a través de todo su drama.

³⁹ Varias veces se menciona en el drama cómo la ropa de los pobres cobra vida casi, cómo sigue aún después de muertos aquellos. Recuérdense lo que Balbina dice de las sábanas de su marido difunto, del cuello duro de la abuela y también lo que Lola dice a su hija: "Mira esa camisa. ¡Contéplala! Es la historia de tu casa" (pág.45).

al final?, ¿verá a Lola antes de que se marche? El constante planteamiento y resolución de estas situaciones o problemas establecen y mantienen los ciclos de expectación; así, consigue, repetidamente, nuestra anticipación y relajación, resultados importantes de todo drama cuyo eje es la expresividad afectiva.⁴⁰ El desarrollo de la trama mediante tales incidentes triviales es, hasta cierto punto, melodramático.⁴¹

Al decir "melodrama", no nos referimos a las exageraciones y desplantes del teatro del XIX. Los críticos desdenosos del género han dicho que *La camisa* no tiene nada que ver con el melodrama, y el autor mismo ha expresado lo siguiente: "... por el peor extremo de lo grotesco caeríamos en el melodrama, en el folletín sensiblero y llorón".⁴² Sin embargo, no hay por qué relacionar el melodrama únicamente con el "folletín sensiblero y llorón". A pesar de sus manifestaciones decimonónicas, es decir, peyorativas, es una corriente teatral válida. Según el crítico norteamericano, Eric Bentley, el "... melodrama no es un tipo de drama especial o marginal, menos aún excéntrico o decadente; es drama en su forma elemental; es la quintaesencia del drama". Y añade: "La visión melodramática es, en un sentido, sencillamente normal. Corresponde a un aspecto importante de la realidad. Es el modo espontáneo, no inhibido, de ver las cosas. El naturalismo es más sofisticado, pero el naturalismo no es más natural".⁴³ Nosotros diríamos que *La camisa* es melodramática en el sentido que es espontánea, poco sofisticada, o, citando de nuevo las palabras de Carlos Muñiz con respecto al teatro sainetesco, "... porque es cómodo de sentir y no demasiado complicado de entender".

Los personajes mismos subrayan esta interpretación. Son seres tristes, víctimas de un sistema que no pueden controlar. El autor protesta ante la injusticia de esta condición y no sólo nos comunica su indignación, sino que nos contagia de ella. Hay una tendencia a retratar a los personajes en la manera más elemental, pues son buenos (Juan), malos (Paco), inocentes (María), etc. También asumen diferentes posturas ante el problema económico: Sebas se marcha a Alemania, Lolo gana la quiniela, Ricardo se hunde en sus

⁴⁰ J[uan] R[amón] M[arra] L[ópez] afirma que el contrapunto entre el interior de la chabola y la plazuela le permite a Olmo jugar alternativamente con la "dualidad 'climax' dramático y un cierto 'relax' humorístico y popular, costumbrista, que equilibra la acción" ("Lauro Olmo, Premio Valle-Inclán de Teatro", *Insula*, núm. 185, abril 1962, 4). Tal explicación nos parece algo limitada, por definir la acción sólo en términos espaciales (también hay "drama" en la plazuela y la casa atrás y "costumbrismo" dentro de la chabola), pero el crítico sí ha percibido el ritmo central de la pieza.

⁴¹ Podría decirse que la reconciliación de Juan y Lola al final es el problema interno que complementa el problema externo (comer o no comer, irse o no irse). Así se enlazan el amor individual y la necesidad social, dos temas fundamentales del autor... y del melodrama.

⁴² Lauro Olmo, "Breviario estético", *Lauro Olmo*, pág.70

⁴³ *The Life of the Drama* (Nueva York: Atheneum, 1967), pág.216 (la traducción es mía).

borracheras, el Tío Maravillas en su fantasía. En general, los hombres son idealistas y las mujeres, prácticas (otro contraste tradicional): Lola es decidida, la Abuela y Balbina, prudentes y duras; sólo María se rinde a las circunstancias. El cariño de la compañera sostiene al hombre. El Tío Maravillas sigue luchando mientras vive su esposa, pero, cuando ésta muere, él se hunde. Lo último que le queda a Juan por decidir es amar a Lola; y ella, yendo a Alemania, le salvará. Además, la acción dramática incluye aquellos momentos de la vida que han de provocar más emoción: encuentros con amigos y familiares, despedidas, celebraciones de un tipo u otro, luchas, etc.

De los múltiples incidentes paralelos, coincidencias o contrastes cómicos y patéticos, el más logrado de éstos, es, quizá, el que ocurre en el último momento del drama. Lola se despide de su casa y está para irse cuando María irrumpe en la escena, sollozando y gritando "¡Sácame de aquí, Lola!" (pág. 91), mientras Ricardo la lleva hacia adentro. Este final, que "está mandando desde el principio", según el dramaturgo, es muy expresivo, y también, hay que reconocer, bastante melodramático.⁴⁴

Hay muchos otros efectos teatrales que le hacen a *La camisa* un verdadero espectáculo: bailes y juegos, petardos, globos, en especial la música que actúa en ciertas escenas de un modo tradicional, y muy en especial la decoración misma (tan eficaz en la manera de integrar realidad y símbolo). Para Peter Brooks, el melodrama tiende hacia el teatro total.⁴⁵

Los momentos de menos éxito, según varios críticos, son la primera escena del último acto, cuando Juan desgarrar la camisa, y el final, cuando la camisa queda como ahorcada. Es precisamente en estos momentos, y alguno que otro, cuando se desborda un poco el simbolismo y el melodrama. Pero, como hemos visto, el dramaturgo roza el melodrama sistemáticamente a lo largo de la obra, pero lo hace casi siempre en "escala pequeña".

Existe en el melodrama cierta singularidad de emoción que gravita hacia la formulación de sentimientos demasiado sencillos. Las contradicciones del melodrama se deben a pasiones extremas que fácilmente pueden resultar ridículas, si el escritor se descuida.⁴⁶ Sin embargo, la estructura de *La camisa* tiende a refrenar tales exageraciones: si un personaje triunfa, los demás siguen sufriendo, y, por consiguiente, el éxito del primero queda antenuado; si María se hunde, Lola tiene esperanza, y, así, la desesperación de la primera resulta algo mitigada. Por esta razón se temple la polaridad

⁴⁴ El efecto de los contrastes, paralelos y sorpresas ha sido examinado lúcidamente por Amorós, Mayoral y Nieva en *Análisis de cinco comedias...* Véanse las páginas 151 y sigs.

⁴⁵ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination* (New Haven, Connecticut, 1976), pág. 46.

⁴⁶ Hemos basado nuestros comentarios sobre el melodrama en las ideas de Peter Brooks y, también, Robert Bechtold Heilman, *Tragedy and Melodrama* (Seattle, 1968), págs. 85-96.

del melodrama tradicional. *La camisa* no se somete enteramente a los límites y restricciones del melodrama que, por definición, requiere una unidad o singularidad de sentimiento.

El sainete tradicional también tiende a crear una singularidad de emoción, y el espectador español responde casi inmediata y automáticamente —de un modo no reflexivo— a ella. El espectador de *La camisa*, por otra parte, reflexiona a intervalos sobre lo que está presenciando.

Parece preguntarse repentinamente en diferentes momentos: "¿Por qué me he reído?", como si vislumbrara la tragedia a través de la risa. Experimenta, aunque no lo conceptualiza del todo, un hondo sentido de responsabilidad y, quizá, de culpabilidad. Llega a comprender (o a intuir) que no hay buenos y malos. Cada uno puede ser víctima (u opresor) del otro o de sí mismo.

En cuanto al placer estético, la única diferencia entre tragedia y melodrama es la intensidad que se deriva de la destreza del escritor. En el folletín las palabras, los símbolos y las tramas están gastadas. Están allí para evocar una reacción automática. En la alta tragedia los elementos artísticos, por estar mejor articulados y relacionados, satisfacen requisitos más exactos: crean verdadera poesía. Entre estos dos extremos caben muchas gradaciones de tragedia y melodrama. Olmo trabaja en una tradición literaria y un ambiente social que, por lo general, excluyen los dos extremos. Es en un término medio —el sainete serio— donde él logra esta expresión dramática tan emocionada y emocionante.

Síntesis de corrientes literarias

En un artículo llamado "Teatro español: teatro popular" Olmo explica que su condición político-dramática es la dimensión totalizadora que equilibra la capacidad artística y la sentimental; así, las dos se hacen portadoras del espíritu vivo: "del sentido humano trascendente".⁴⁷ Para él, Valle-Inclán representa la rama estética —que resulta un poco deshumanizada a veces—, Arniches, la sentimental —que puede caer en el melodrama—, y Miguel Hernández, la síntesis de las dos. Su voz, nos dice, es menos estetizada que la de Valle y menos sentimental que la de Arniches. "Pero en cuanto a plenitud humana, a vitalidad..., es una voz más dotada".⁴⁸ Especulando sobre el futuro teatral del granadino, de no haberse truncado su promesa, Olmo afirma: "Seguramente, liberado del brillante barniz lopesco, retrocedería hacia el hondón del Romancero y

⁴⁷ "Teatro español: teatro popular", en *La camisa* (Madrid: Ediciones Arión, 1963), pág. 126. El título mismo del estudio destaca la esencia del teatro español, según Olmo.

⁴⁸ *Ibid.*, pág. 124.

volvería, humano y pleno, a nosotros".⁴⁹ Tal juicio, cierto o no en el caso de Miguel Hernández, es muy revelador en cuanto a la manera teatral de Olmo mismo. El insiste en el re-establecimiento de un teatro popular, que ha de "hacer renacer en nuestros cuerpos la vitalidad que, en potencia, poseen" y que ha de salir a la plaza para reencontrar al espectador colectivo. Ya no es cuestión de salvar al individuo, según Olmo, sino a la colectividad. Ahora bien, el dramaturgo lleva este público en sí. "De su capacidad poético-dramática depende que el número de espectadores sea más o menos numeroso. Se ha dicho que el más alto poeta es aquel por el cual un pueblo se expresa".⁵⁰ No sorprende, por tanto, el que Olmo mismo, en busca de un teatro popular, retroceda al Romancero y a los "primitivos", como dice en el largo pasaje citado antes.

Esta contradicción —ser y a la vez no ser melodrama, ser y a la vez no ser sainete— es la estrategia formal de *La camisa*. Y es que la obra es una síntesis de corrientes literarias sofisticadas y elementales a la vez; apela al espectador ilustrado y al analfabeto, al burgués y al obrero. En resumen, el "sainetismo" de Olmo en su obra cumbre podría caracterizarse como un realismo "trágico-melodramático", o, sencillamente, "tragicómico",⁵¹ y tiene distinguidos antecedentes en España. Nace con *La Celestina*, o sea, la "tragicomedia de Calisto y Melibea", esa mezcla de alarde heroico e idealista y lucha por la vida. Sucumbe cuando los preceptistas del siglo XVIII censuran la conjunción de géneros y renace en la visión esperpéntica de Valle-Inclán. Olmo, uniendo

⁴⁹ *Ibid.*, pág. 126.

⁵⁰ *Ibid.*, pág. 127.

⁵¹ Angel Fernández Santos comenta esta síntesis así: "Lo 'real' y lo 'estético' no constituyen en [*La camisa*] elementos agregados el uno al otro, no están superpuestos, ni son adyacentes, sino que por el contrario forman dos dimensiones inseparables y complementarias" ("*La camisa* de Lauro Olmo", *Índice*, XVI, n°159, 17). En el mismo estudio Fernández Santos afirma que la temática de *La camisa*:

... puede sin esfuerzo compararse con la del 'melodrama de pobres', un teatro absolutamente degradado, lleno de lirismo estúpido. La explotación del obrero es un asunto difícil y delicado, en general, para toda la literatura. La experiencia nos dice que entre la 'sentimentalización' del tema y su degradación estética hay una íntima relación. Y Lauro Olmo, con notable soltura, ha soslayado el escollo. En realidad, creo que esto se debe en gran parte, precisamente a esa 'ambientación objetiva' —la sensación de que la escena es verdaderamente 'una calle', pero entendámonos, una calle real, exterior — de que antes hablé.

El crítico subraya el fenómeno que hemos intentado exponer en este estudio: la total síntesis de lo real y lo estético en *La camisa*. No sólo subraya el realismo desgarrador del drama —como muchos otros—, sino que intuye el vehículo estético que hace que ese mundo real se presente de un modo tan dramático (aunque no logra ver más allá del melodrama decimonónico).

y esquivando sainete y melodrama, ofrece otra forma de concebir lo tragicómico, y con ello, contribuye a la moderna reivindicación del género.

Por lo dicho, la corriente popular que se extiende por *La camisa* viene a asumir proporciones casi míticas para el espectador español. Los mitos se relacionan con un pueblo entero; le son íntimamente conocidos. Así pasa con los personajes, el lenguaje y el ambiente costumbristas examinados aquí – son hondamente sentidos por el pueblo español. Pero el español no sólo se identifica con este mito de un modo intelectual, sino que también, y principalmente, le toca el fondo afectivo de su ser nacional. De tal "memoria" colectiva ha nacido *La camisa*.